



Arte|logie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

10 | 2017

Après le paysage : l'art, l'inscription et la représentation de la nature en Amérique latine aujourd'hui

Estilo austral: paisaje, arquitectura y regionalismo nacionalizador en el Parque Nacional Nahuel Huapi (1934-1943)

Jens Andermann



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/834>

DOI: 10.4000/artelogie.834

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Jens Andermann, « Estilo austral: paisaje, arquitectura y regionalismo nacionalizador en el Parque Nacional Nahuel Huapi (1934-1943) », *Arte|logie* [En línea], 10 | 2017, Publicado el 05 abril 2017, consultado el 10 diciembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/834> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artelogie.834>

Este documento fue generado automáticamente el 10 diciembre 2020.

Association ESCAL

Estilo austral: paisaje, arquitectura y regionalismo nacionalizador en el Parque Nacional Nahuel Huapi (1934-1943)

Jens Andermann

Estilo austral: paisaje, arquitectura y regionalismo nacionalizador en el Parque Nacional Nahuel Huapi (1934-1943)

- 1 De regreso de un viaje a las cordilleras patagónicas donde, a instancias del director del recientemente inaugurado Parque Nacional Nahuel Huapi, Exequiel Bustillo, había estado inspeccionando sitios y vistas para el proyecto, finalmente frustrado, de un libro-ensayo sobre el paisaje patagónico que iba a ser ilustrado con imágenes de la fotógrafa germano-francesa Gisèle Freund,¹ Victoria Ocampo comentaba con entusiasmo las flamantes instalaciones del Hotel Llao Llao, diseñado por Alejandro Bustillo –hermano de Exequiel– quien ya había firmado en 1928 el proyecto de la propia casa de Ocampo en Palermo Chico. Pero si, en la casa de la calle Rufino de Elizalde, Bustillo se había sometido a desgano, según sus propias afirmaciones, al programa racionalista exigido por su clienta, en el gran hotel que desde su plataforma elevada comandaba magníficas vistas de los lagos Moreno y Nahuel Huapi, escribía Ocampo, Bustillo había inventado un lenguaje arquitectónico absolutamente idiosincrático y propio de su entorno natural: ‘no ha estropeado la naturaleza y ha respetado todo lo que en ella había de grandioso, de salvaje, a la vez que lo ha vuelto accesible. [...] Hasta en lo que concierne a los detalles, no ha cometido un solo error, una sola falta de gusto. Ni una sola vez ha traicionado y contradicho el espíritu del lugar’ (Ocampo 1946: 208). A pesar de que, en el momento de la visita de Ocampo, el edificio original revestido enteramente en madera que se había

inaugurado en 1938 e incendiado poco después, ya había sido reemplazado por uno nuevo que sustituía los muros sandwich de madera solapada por una estructura de hormigón y las tejuelas de alerce de los muros laterales por tejas cerámicas, la arquitectura de Bustillo no obstante conservaba, según la editora de *Sur*, su capacidad por captar e incluso por resaltar un *genius loci* que recién se revelaba a partir de esa intervención.

- 2 ¿Cuál era ese ‘espíritu de lugar’ que una arquitectura historicizante y pintoresquista como la que Bustillo inventaba para sus intervenciones en la Patagonia de los años treinta y cuarenta podía reclamar con la misma legitimidad en que lo hacía, por esos mismos años, una arquitectura de inspiración funcionalista corbusierana como la del equipo comandado por Lúcio Costa en el Ministerio de Educación y Salud carioca, el Palacio Capanema elogiado por Philip Goodwin (curador de la muestra *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, realizada en el MoMA en 1943) por haber expresado cabalmente ‘el carácter del país y de los hombres que lo lanzaron (Goodwin 1943: 102-103)? Las palabras de Ocampo –hasta entonces una defensora acérrima de las ideas corbusieranas– sobre el hotel rústico de Bustillo coinciden en un grado sorprendente con las que José Lins do Rego, escritor regionalista, pronunciara sobre el proyecto de Costa, Niemeyer, Reidy y Moreira en el centro carioca, ambos resaltando el juego de resonancias entre espacio construido y paisaje natural como un principio formal innovador: ‘Le Corbusier era el punto de partida que enseñaba a la nueva escuela de arquitectura brasileña a expresarse con gran espontaneidad y llegar a soluciones originales [...] Como la música de Villa-Lobos, la fuerza expresiva de un Lúcio Costa y de un Niemeyer era una creación intrínsecamente nuestra, algo que surgía de nuestra propia vida. La vuelta a la naturaleza y el valor que fue atribuido al paisaje como elemento sustancial, salvaron a nuestros arquitectos de lo que podría considerarse formal en Le Corbusier’ (citado en Xavier 1987: 303). Como lo resumía en 1930, en su comunicación ante el tercer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), el ruso-brasileño Gregori Warchavchik, ‘...os nossos aliados mais eficientes, pelo menos no Brasil, são a natureza tropical, que emoldura tão favoravelmente a casa moderna com cactos e outros vegetais soberbos, e a luz magnífica que destaca os perfis claros e nítidos das construções sobre o fundo verde-escuro dos jardins’ (citado en Mazza Dourado 2009: 53). Irónicamente, era con el mismo argumento de una fluidez entre formas naturales y arquitectónicas que el mexicano José Vasconcelos, de visita en Río de Janeiro para asistir a la Exposición del Centenario en 1922, había elogiado a los palacios neomanuelinos de la feria como anuncios de una ciudad futura en donde ‘una civilización refinada e intensa responderá a los esplendores de una Naturaleza henchida de potencias’ y ‘la conquista del trópico transformará todos los aspectos de la vida; la arquitectura abandonará la ojiva, la bóveda y, en general, la techumbre [...]; se levantarán columnatas en inútiles alardes de belleza y, quizás, construcciones en caracol, porque la nueva estética tratará de amoldarse a la curva sin fin del ser en la conquista del infinito’ (Vasconcelos 1925: 24). Curva que, sin ir más lejos, veremos reaparecer unos años después en la línea de los *grattes-terre* que bosquejaría el propio Le Corbusier en su primer paso por Río de Janeiro en 1929 y aún en el famoso poema con el que Niemeyer le contestará, años después, al ‘Poème de l’angle droit’ del maestro suizo.
- 3 Pero si, en los vaivenes del debate arquitectónico y urbanístico latinoamericano ‘la naturaleza’ podía figurar como testigo y garante de propuestas tan disímiles y hasta adversas, ¿en qué medida se le puede atribuir realmente un papel determinante para la composición del espacio construido? ¿Es la noción de ‘fidelidad’, ya sea al entorno natural

como en la elogiosa reseña del Llao Llao por Ocampo, ya sea en la versión más amplia de un paisaje cultural o de un ‘carácter nacional’ como en la afirmación de Goodwin, realmente una vara útil con la cual medir el éxito o (como más adelante lo harán las ‘críticas antropológicas’ como el estudio de James Holston (1989) sobre Brasilia) constatar el fracaso del modernismo arquitectónico en América Latina? Más bien, quisiera sugerir, en ese reclamo de ‘naturalidad’, la arquitectura formulaba discursos menos analíticos que prescriptivos sobre el tiempo y espacio de ciudad y nación, y sobre las formas políticas, sociales y culturales de habitarlos, discursos que efectivamente incidían y transformaban los contextos locales en donde se proponían intervenir. Más que tomándola (como hacen los textos de Ocampo, de Lins, de Vasconcelos o de Warchavchik) como un dato irrefutable y previo a la inscripción arquitectónica, habría que interrogar a esa ‘naturaleza’ por su función ideológica y formal por dentro de la propia composición espacial y por el tipo de vínculo que ésta última proponía construir con su entorno a través de esa enunciación de su ‘naturalidad’. ¿Cuáles eran –pregunto– las ‘naturalezas americanas’ en las que proponía asentarse la nueva arquitectura? ¿Cómo las enunciaban los edificios y cómo proponían integrarlas como paisajes al espacio habitado? ¿En qué medida la ‘regionalización’, ya sea como ‘emplazamiento’ del modernismo cosmopolita, ya sea como su refutación en nombre de un patrimonialismo neocolonial o nativista llegó de veras a construir relaciones de reciprocidad con tramas históricas y ensamblajes ecológicos que involucraban agentes humanos y no-humanos? Para acercarme a estas cuestiones, propongo un desvío estratégico de los grandes hitos canónicos del modernismo latinoamericano a una producción lateral y sólo muy recientemente reconsiderada por la crítica, pero donde, sugiero, ciertas tensiones y contradicciones entre una retórica nativista y el gesto demiúrgico y vertical del plano se tornaban plenamente visibles: la arquitectura hotelera y turística producida bajo la égide de Bustillo en los años treinta y cuarenta en los recién organizados parques nacionales argentinos. Esta invención de un ‘lenguaje regional’ arquitectónico para el sector cordillerano de la Patagonia, sugiero, fue también un caso ejemplar de la relación extractiva y expropiadora que una modernidad formalmente sostenida por una reivindicación del patrimonio histórico y ecológico mantenía con su entorno: un paisajismo ‘neo-colonial’.²

Un clasicista pampeano

- 4 En términos políticos, este proyecto a gran escala de ‘modernización regional’ corresponde a la restauración conservadora de los gobiernos de la Concordancia, conocida como la ‘Década Infame’, período que se extiende entre el golpe militar contra Hipólito Yrigoyen en 1930 y el levantamiento armado que derrocó al gobierno de Ramón Castillo en 1943.³ Es entonces que la arquitectura pasa a ocupar un lugar clave en la Argentina –semejante a lo que ocurre en la misma época en Brasil o en México bajo diferentes banderas políticas– como un lenguaje monumental del Estado. Será ella la encargada de expresar en forma tangible y habitable los programas de ‘integración nacional’ impulsados desde el gobierno. Y es ahora, también, que una nueva generación de arquitectos que había hecho su nombre en la década previa se aboca a la tarea de formular expresiones monumentales de la nacionalidad, desde el Obelisco porteño de Alberto Prebisch (1936) y la serie de edificios municipales construidos por Francisco Salamone en la provincia de Buenos Aires, hasta el Monumento de la Bandera rosarino

(cuyo proyecto inicial, firmado por Ángel Guido, Alejandro Bustillo, José Fioravanti y Alfredo Bigatti es de 1938).

- 5 La figura de Bustillo emerge como un referente central en este lapso. Formado entre las primeras camadas de la escuela superior técnica 'Otto Krause' y luego en la Facultad de Arquitectura donde estudió con Alejandro Christophersen y René Karman (cuya reivindicación del clasicismo contra los 'excesos' del eclecticismo beauxartiano compartía), el arquitecto de la casa de Victoria Ocampo en Palermo Chico –una de las primeras en toda la ciudad en emplear un lenguaje funcionalista moderno– fue, curiosamente, uno de los opositores más vocales del modernismo al que consideraba una fetichización intelectualista de lo que, en cambio, debía destacar discretamente al oficio del buen constructor: el manejo de materiales y volúmenes. Iniciándose a través de una serie de encargos para casas y edificios en el interior bonaerense entre 1914 y 1918, aprovechando sus vínculos familiares con la oligarquía terrateniente, a partir de 1921 Bustillo se establece por dos años en París a invitación del banquero Carlos Tornquist quien, a su regreso a Buenos Aires, le encarga en 1924 el diseño de su casa particular en Palermo Chico y, al año siguiente, el proyecto para la sede central del banco. Su residencia parisina le permite incorporar principios modernistas para sus casas de renta y profundizar en la exploración del neoclasicismo dieciochesco francés, manteniéndose así a equidistancia entre la vanguardia racionalista corbusierana y el tradicionalismo rígido de un René Sergent. Si sus *petits-hotels* en los primeros años tras el regreso a Buenos Aires (como el que proyecta para Alberto del Solar Dorrego en Avenida del Libertador, hoy Embajada del Perú) todavía se ubican en un historicismo beauxartiano, su producción hacia finales de los veinte va evolucionando gradualmente hacia un funcionalismo estético de expresión neoclásica caracterizado por 'el abandono progresivo del ornato murario, la reducción de lo elemental de la composición clásica y sus elementos significativos, el creciente ensanche de las aperturas, el uso más frecuente de la ventana apaisada y la desaparición gradual del frontispicio' (Ramos 1993: 7). Las casas para el escultor José Fioravanti (1930) y el fotógrafo Manuel Gómez (1931) dan cuenta de esa búsqueda de síntesis formal ya despojada de referencias historicistas que culminará en el estudio personal del arquitecto en Plátanos (1930) –'pequeño universo,' en las palabras elogiosas de Leopoldo Marechal, 'de construcciones armoniosas que se dirían hechas "para que cante la luz"' (Marechal 1944, citado en Levisman 2007: 459)– y en el Edificio Volta sobre Diagonal Norte (1931), retomando la preocupación anterior de sus casas rurales por formular un 'clasicismo nacional'. Para Claudia Shmidt, en ambas series 'Bustillo desarrollará principalmente dos temas claves. Por un lado, la aplicación de esquemas de distribución "funcionalista", en los que prueba la eliminación de transiciones, antecámaras, *pochés*; por otro, el problema de la luz, para asomarse a uno de los temas más caros a la modernidad: la continuidad espacial' (Shmidt en Levisman 2007: 451).
- 6 Esa adecuación de lo pampeano con una abstracción tensada entre lo clásico y lo moderno –reconfiguración 'transtelúrica' del desierto romántico que se hacía eco de la literatura apenas anterior de un Güiraldes o un Larreta donde, al decir de David Viñas (1982: 65), 'la pampa se convierte en lo esencial y puro frente a la corrompida contingencia de Europa'– también lo ubica a Bustillo como precursor de un Amancio Williams cuyo trabajo en las décadas posteriores, según Graciela Silvestri (2011: 291) habría continuado y ahondado en ese 'carácter "abstracto" de las pampas [...] entendido no como rémora nostálgica sino como fuerza que ordenaba idealmente el futuro.' Idea que, según la misma autora, más que en interrelación con el ambiente físico se habría forjado en la transposición

arquitectónica de sus representaciones literarias; de una '*naturaleza pampeana* [que] no es otra cosa que una construcción intelectual, un paisaje creado por la palabra. Y la arquitectura moderna que triunfó en esta orilla del Plata, radicaliza esta abstracción, esta pureza mítica, esta falta de carácter' (2011: 293). El Bustillo de los años treinta –década en que, gracias a sus aceitadas conexiones con la dirigencia conservadora, el grueso de su obra se trasladaba a las grandes comisiones públicas– es también uno de los primeros artífices de una monumentalidad pampeana que las bóvedas blancas y volúmenes en forma de cruz de Williams desarrollarán a partir de los cuarenta. Empezando por la remodelación de la Casa de Bomberos en Recoleta para ubicar allí el Museo Nacional de Bellas Artes, Bustillo realiza en los treinta y primeros cuarenta una serie de edificios públicos entre los que se destacan, además de la sede central del Banco Nación (1939 ss), inspirado en el Panteón ateniense, la residencia del gobernador de Misiones en Posadas (1935), el Pabellón Argentino para la Exposición Universal de París de 1937 y la Municipalidad de Mar del Plata (1937-38) donde, respondiendo a las afinidades fascistas del gobernador Manuel Fresco, proyecta un edificio que alude al Palazzo Vecchio florentino. También en 1938 (gracias al apoyo de su hermano José María, ministro de Obras Públicas de la provincia) Bustillo recibe la encomienda de la Playa Bristol marplatense que resuelve proyectando para el Casino y Hotel Provincial 'dos edificios iguales, colosales y regulares, que acompañan la amplia curvatura de la costa, separados por una plaza seca central y unidos por una amplísima explanada peatonal sobreelevada, frente al mar. En la obra coexisten lo áulico y lo pintoresco, dando cuenta de la tensión entre arquitectura oficial autoritaria y programa de tiempo libre' (Ramos 1993: 12) que debía transmitir la obra.

- 7 La actuación de Bustillo como asesor de la Dirección de Parques Nacionales, presidida por su hermano Exequiel entre 1934 y 1943, muestra una faz distinta al clasicismo pampeano de su obra litoraleña. En la Intendencia del Parque Nacional de Iguazú, proyecto de 1935 donde opta por una 'arquitectura regional con líneas típicamente coloniales' incluyendo una galería exterior de dos pisos con arcadas y 'el clásico aljibe' –en palabras de un folleto promocional de la época (Dirección de Parques Nacionales 1937a: 12)– y aún más en la serie de comisiones públicas y privadas que realiza en el Parque Nahuel Huapi, Bustillo esboza un tipo de 'expresión regional' que resulta de un gesto inverso de apropiación, más afín a los modernismos regionalizantes que afloran en la arquitectura latinoamericana de los treinta y cuarenta. En tanto lenguaje simbólico de la Dirección de Parques –en la época un verdadero 'estado dentro del estado, un feudo desde el cual dispensar prebendas y favores' (Scarzanella 2005: 12)– al mismo tiempo que impulsaba la transformación física del entorno, la arquitectura de Bustillo inventaba representaciones de la '*naturaleza*' patagónica y misionera que hacían converger, y así resolvían imaginariamente, demandas contradictorias de preservación y explotación del ambiente natural, de colonización y desindigenización de zonas de frontera y de custodia de una mítica y sublime 'esencia salvaje'. La intervención arquitectónica, a través de la cual la naturaleza se 'parquiza' –tornándose asequible, como 'paisaje nacional', a una mirada turística apoyada sobre las plataformas (los miradores) que le proporciona la infraestructura de caminos, refugios, muelles y hoteles– representa así una gran 'zona de contacto': de intercambio y tensión entre 'cultura' y 'naturaleza', y también entre estilos 'cosmopolitas' y 'regionalistas' que dialogan de manera sutil con los espacios metropolitanos de traducción y transculturación en los años treinta, como la revista *Sur* dirigida por Victoria Ocampo.

Parques Nacionales: una naturaleza para el Estado

- 8 La actuación de Parques Nacionales a partir de 1934 –año en que se aprueba la ley 12103 que confiere a la nueva repartición poderes de gobierno *de facto* sobre las zonas bajo su custodia– se inscribe en una serie de usos del paisaje como lenguaje pastoral del Estado cuyos orígenes se remontan, en América Latina, al reformismo urbano de la segunda mitad del siglo XIX. Complementando a los nuevos escenarios del ‘complejo expositivo’ (Bennett 1995) el parque urbano en su intervención moderadora y formativa sobre los elementos naturales ofrecía también un espacio ejemplar de cómo ordenar y ‘civilizar’ lo no-urbano: ‘el Parque será un modelo presentado al público, de lo que el país entero puede ser,’ proponía Sarmiento (1875: 13) al inaugurar en 1875 el Parque Tres de Febrero en Buenos Aires (Berjman 2001: 8-9). Como colchón vegetal en los límites de la ciudad para desmarcar y definirla contra ‘el desierto’ que la circunda, el parque de Sarmiento es, argumenta Adrián Gorelik, el dispositivo inverso del Central Park neoyorquino de Olmsted que supuestamente lo había inspirado: es ‘un parque excéntrico a la ciudad,’ encargado de la ‘civilización de un *hinterland* en el que se identifican indistintamente la naturaleza y el pasado bárbaros [...] en Palermo, al urbanizar la naturaleza, Sarmiento quiso culturizar la pampa’ (Gorelik 1998: 73-75).
- 9 Para forjar esas naturalezas cultas y urbanizadas, en toda América Latina se reclutaban paisajistas europeos, muchos de ellos discípulos directos de Adolphe Alphand, director del *Service des Parques et Jardins* de París durante la primera prefectura de Haussmann y promotor del ‘sistema mixto’ que buscaba reconciliar el racionalismo geométrico del paisajismo francés con el naturalismo pintoresco de William Kent o Lancelot ‘Capability’ Brown en Inglaterra. El Imperio del Brasil, en 1858, le había encomendado a Auguste-François Glaziou, discípulo y colaborador de Alphand, la creación de un jardín público en el Campo de Sant’Anna –hoy Praça da República– y un parque en la nueva residencia imperial en la Quinta de Boa Vista, además de la arborización de las calles y avenidas de Río de Janeiro. En Chile, el inglés Wharton Peers Jones fue contratado para la creación del Parque Cousiño (hoy O’Higgins) en las afueras de Santiago, construido entre 1873 y 1875. En Uruguay, otros dos discípulos de Alphand, Ernest Racine y Charles Thays fueron puestos a cargo del diseño y construcción del Parque Urbano (hoy Parque Rodó) creado en 1903 (Domínguez V. 2000; Mazza Dourado 2009: 35-39; Torres Corral 2000). La mano de paisajistas europeos debía garantizar el carácter civilizado de esas naturalezas públicas, como escenarios heterotópicos para la formación de una ciudadanía progresista: ‘Sólo en un vasto, artístico y accesible Parque,’ afirmaba Sarmiento (1875: 12), ‘el pueblo será pueblo: sólo aquí no habrá ni extranjeros, ni nacionales, ni plebeyos.’ Paradójicamente, para esos fines se recurría al mismo vocabulario ilusionista con sus grutas y ruinas artificiales a través del cual el paisajismo del Segundo Imperio había fantaseado con lo exótico y arcáico. Sin embargo, el parque urbano en Latinoamérica era también desde sus inicios un lugar experimental de transplantación y transculturación. En Río, Glaziou incentivó la creación de la reserva forestal de Tijuca –hacia donde emprendió excursiones regulares de colección, llegando a ensamblar hasta el final de su gestión un herbario nativo integrado por 24 mil especímenes– y plantaba oitís, embaúbas (cecropias), palmeras babacúes y árboles pau-ferro y pau-brasil en las calles y jardines de la ciudad. En Santiago, Peers Jones hizo plantar olmos, acacios y fresnos; en el Parque Urbano montevideano, la forestación mezclaba especies nativas (sauces, pinos) con otras exóticas

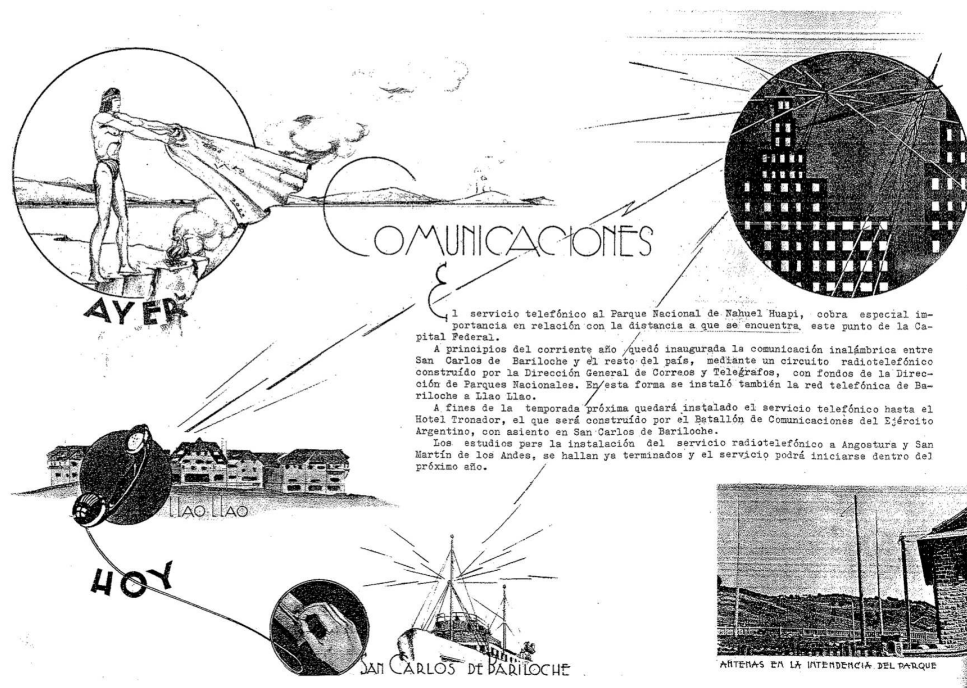
de longa aclimatización (eucaliptos, tamariscos). Thays, quien había asumido la dirección del Departamento de Parques de Buenos Aires en 1891, hizo plantar en Palermo ombúes, jacarandás, quebrachos, tipas y muchos otros árboles del país; en 1913, las colecciones del Jardín Botánico ya contaban con muestras vegetales de más de diez mil especies sudamericanas. A diferencia del eclecticismo académico en arquitectura o del decadentismo en la poesía y prosa modernista, en el ramo de la jardinería finisecular los modelos europeos sufrían en su pasaje atlántico una transculturación mucho más inmediata, debido a la misma materialidad de su soporte: no solo las plantas sino también las condiciones del suelo, el clima, las características de los ciclos estacionales y la interacción con la fauna local. Aún cuando debía forjar una naturaleza dócil para el disfrute ciudadano eliminando las connotaciones amenazantes y ‘salvajes’ propias de la iconografía natural del Nuevo Mundo, el paisajismo urbano en Latinoamérica tenía que buscar forzosamente adaptaciones novedosas de su repertorio europeo al ecosistema local donde se asentaba.

- 10 La creación de los parques nacionales en la región a principios del siglo veinte buscaba trasponer esa naturaleza domesticada y su programa de educación cívica a una escala territorial y geopolítica, en la que el turismo hacia antiguas zonas de frontera figuraba como una épica del ocio. Como rezaba el lema de la Dirección de Parques Nacionales en Argentina: ‘Conocer la patria es un deber’ (Berjman y Gutiérrez 1988: 22). Como en el caso norteamericano, donde con el ‘Yosemite Grant’ de 1864 y la creación del Yellowstone en 1872 comienza a instalarse –en tierras cuyos habitantes nativos acababan de ser violentamente desterrados– la idea del parque como refugio de una mítica y fundacional naturaleza fronteriza (Cosgrove 2008: 109-110; Spence 1999: 55-70), en la América del Sur la reinscripción del antiguo ‘desierto’ de la barbarie como ‘reserva natural’ bajo protección directa de la autoridad federal es expresión de un nuevo repertorio oficial de la naturaleza ya no como antagonista sino como recurso y como lenguaje sublime de la nacionalidad. En Argentina, en base a las tierras patagónicas donadas por Francisco P. Moreno en 1903, en 1916 se dispuso la creación del Parque Nacional del Sud, con una superficie de 785 mil hectáreas entre la frontera con Chile y el Paso Cajón Negro hacia el Este, inaugurado por ley en 1922. En paralelo, a partir de un proyecto encargado a Thays en 1902, en 1909 se autorizaba la compra de 25 mil hectáreas en la zona de las cataratas del Iguazú para crear un parque nacional administrado por el Ministerio de Guerra, proyecto al cual se agregaron otros 55 mil hectáreas en 1928. Su contraparte, el Parque Nacional do Iguaçu creado en enero de 1939, fue apenas el segundo parque nacional brasileño, precedido dos años antes por el Parque Nacional do Itatiaia en el límite entre Minas Gerais y Rio de Janeiro. También en 1939, fue creado en la región de Petrópolis el Parque Nacional da Serra dos Órgãos. En Chile, el Parque Nacional Benjamín Vicuña Mackenna, con más de setenta mil hectáreas, se crea en 1925 en tierras que desde 1912 pertenecían a la reserva forestal Villarrica (con lo cual el antiguo enfoque de garantizar al Estado reservas madereras se desplaza hacia la protección de un ambiente natural de particular belleza).
- 11 Bajo la gestión de Exequiel Bustillo, la Dirección de Parques Nacionales en Argentina pasaba a convertirse en ‘un verdadero instrumento de colonización’ sobre todo en el área del Nahuel Huapi donde el propio Bustillo había empezado a comprar tierras en 1931. Como apunta Pedro Navarro Floria en un estudio pormenorizado del ideario geopolítico que inspiraba la actuación de Bustillo en la Patagonia, ‘la cuestión territorial entra en una inflexión distinta en el momento en que, bajo el nuevo régimen conservador instalado por

el golpe de Estado de 1930 [...], el Estado nacional retoma la iniciativa en la región.' Esta intensificación de la presencia estatal, concluye, 'produce un reajuste del colonialismo interno al constituir a la nueva Dirección de Parques Nacionales [...] en la principal agencia estatal de territorialización en la zona, habilitado para construir un verdadero mini-Estado totalitario –el Estado-Parque- dentro del Estado' (Navarro Floria 2008a: 2). Desechando la visión de 'los ortodoxos' para quienes 'los Parques Nacionales equivalen [...] a un santuario, a un verdadero templo, casi a un museo de la naturaleza,' según sus propias palabras, Bustillo (1972: 72) optaba por una visión 'más ecléctica o realista' de los objetivos de la Dirección, según la cual 'esa conservación debe ser regulada de acuerdo con el interés nacional que, a veces, más que con un respeto religioso del paisaje, puede coincidir con la explotación de una mina, el aprovechamiento industrial de una caída de agua y hasta con la radicación de propietarios dentro del perímetro, si hay en ello un beneficio superior para la Nación'. Efectivamente, contra las protestas de asociaciones civiles como la Federación de la Fauna Sudamericana y los Amigos de los Parques Nacionales 'Francisco P. Moreno', Bustillo enseguida revocó la prohibición sobre la venta de tierras fiscales sostenida por los gobiernos radicales en los años veinte, apostando en cambio a la integración económica, demográfica y vial de zonas limítrofes en base al 'turismo como avanzada, acompañado de una racional conservación de la naturaleza y de un buen y meditado programa de colonización' (Bustillo 1999: 15).

- 12 Un folleto ilustrado de Parques Nacionales publicado en 1937 destaca, no la naturaleza prístina e intocada sino las actividades de desmonte para la construcción de puentes y caminos que representan, según la leyenda de una foto de un grupo de excursionistas posando en una carretera ladeando un lago patagónico, 'la tarea más árdua' en 'la conquista de la roca y la selva': 'limpieza de bosques, movimiento de tierra y piedra, dinamita, perfilación, obras de arte (alcantarillas, puentes, muros de piedra, consolidación de cunetas, etc.) y enripiado. Después, mejoramiento y conservación. Todo esto: para turismo,' (Dirección de Parques Nacionales 1937a: s/p) explica el texto de otra página mostrando cuadrillas de hacheros en pleno trabajo. En una serie de collages, la creación de infraestructuras turísticas, caminos y núcleos de población es inscripta gráficamente en la continuidad de una épica civilizadora que rescata de la barbarie los lejanos paraísos cordilleranos para su aprovechamiento por la ciudad y el progreso. Contraponiendo en márgenes opuestas de la página imágenes representando el 'ayer' y el 'hoy', el folleto en el rubro 'Comunicaciones' muestra el dibujo de un indígena haciendo señales de humo con su manta frente al telégrafo cuyos impulsos eléctricos conectan el hotel Llao-Llao y la moderna motonave navegando en el lago con los rascacielos iluminados de una gran ciudad nocturna; en la página dedicada a las nuevas líneas de colectivos, indios con su tropilla de caballos ceden su lugar a una caravana de automóviles subiendo por un camino enripiado; y en la sección hoteles, la tapera 'miserable' de unos indígenas en tren de descarnar un caballo contrasta con las modernas instalaciones del Hotel Llao Llao (fig. 1).

Figura 1. 'Comunicaciones,' en: *Obra pública, cultural y turística realizada en los Parques Nacionales, 1937*.



Buenos Aires, Dirección de Parques Nacionales

- 13 Efectivamente, la intervención de Parques Nacionales (que a partir de 1936 iba a abarcar la mayor parte de las áreas cordilleranas del Sur, con la creación de los nuevos parques Lanín, Los Alerces, Perito Moreno, Los Glaciares y Laguna Blanca) resultaba en una *desindigenización* sistemática, tanto en lo que concernía a las comunidades indígenas todavía residentes en la zona como a su ecología vegetal y zoológica. Mientras en el Nahuel Huapi se arrasaban extensiones enormes de monte nativo para crear un campo de golf y proveer de madera a las obras en el Llanquihue y en el Centro Cívico de Bariloche, además de puentes, caminos y villas en todo el parque, y figuras de la élite conservadora se beneficiaban de generosos lotes de tierra en lugares selectos, en muchos sectores del área administrada por Parques Nacionales fueron desalojados pequeños pastores mapuches y chilotas a quienes se les acusaba de practicar la tala o quema indiscriminada del bosque. Como sugería el informe de la Comisión Exploradora del Parque Los Alerces, publicado por la Dirección en 1937, siendo 'elementos indolentes que hacen caso omiso del mañana y el porvenir de su tierra es lo que menos les importa,' habrían venido 'a poblar el suelo argentino con cierto espíritu de destrucción, acostumbrado y autorizado en su país, de poner fuego a los bosques para desmontar el terreno y utilizarlo luego como mejor le[s] parecía' (Dirección de Parques Nacionales 1937b: 40, 43). Mientras tanto, para 'mejorar' el paisaje lacustre y atraer a sus costas un turismo de élite, Bustillo mandó reforestar 17 mil hectáreas en los alrededores del lago Nahuel Huapi introduciendo desde Europa y Norteamérica 42 especies de árboles y otras plantas exógenas, además de traer para la pesca y la caza deportiva a salmones, alces y truchas *rainbow*, jabalíes y faisanes. La introducción por Parques Nacionales de ciervos rojos europeos prácticamente extinguió en pocos años la población de los pequeños ciervos huemul y pudú en la mayor parte de su hábitat nativo.⁴ A Bustillo, concluye Graciela Silvestri (2011: 369), 'poco le importaba la

conservación del “paisaje primitivo” en tanto las acciones estuvieran destinadas a promover un cierto tipo de belleza [...] cuyo modelo podía encontrarse ubicuamente en Norteamérica o Europa [...] Los aspectos restrictivos del parque sólo perjudicaron, gracias a la ingeniería legal, a los sectores más pobres – sectores que no eran “argentinos”.’

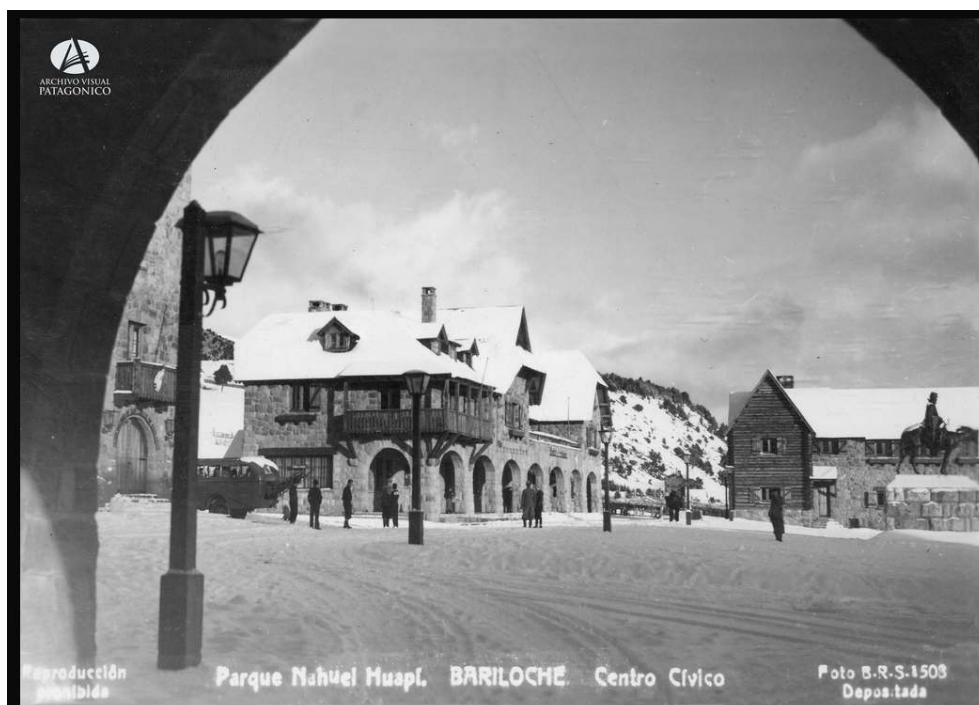
- 14 Paradójicamente, para radicar en los lagos patagónicos ‘lo más rápido posible, capitales y población argentina’ y emprender ‘una acción orientadora de nacionalismo’ en una zona ‘desvinculada de todo sentimiento de argentinidad,’ como advertía la ‘Memoria’ de Parques Nacionales en 1940 (citado en Berjman y Gutiérrez 1988: 22), debido a su población formada mayoritariamente por colonos germanos y por campesinos y obreros de origen chileno,⁵ había que importar hacia allí un paisaje construido a imagen y semejanza de los Alpes europeos y de los parques nacionales estadounidenses y canadienses. Mientras tanto, la naturaleza subtropical e indócil del Parque Nacional de Iguazú, en opinión de Bustillo, poco tenía que ofrecer al turismo sofisticado: ‘las cataratas constituyen un espectáculo que puede contemplarse sobradamente en dos días y el resto de la estadía resulta pesado,’ se quejaba: ‘El clima era también húmedo, amén de los barigüí y mosquitos que en esa época habían convertido esa zona en palúdica’ (Bustillo 1999: 438). Durante los años treinta y primeros cuarenta, Iguazú solo recibía una vigésima parte del presupuesto que Parques Nacionales invertía en la Patagonia, monto que alcanzó apenas para la construcción de la intendencia y el refaccionamiento del viejo hotel Cataratas –‘una barraca’, le habría advertido a Bustillo el Ministro de Agricultura Ramón Cárcano en su visita al parque en 1936– y para el enripiado del camino a los saltos.
- 15 A diferencia del norte misionero que aún padecía el estigma de unos trópicos ‘indolentes’ e ‘insalubres’, la naturaleza templada y edificante del Sur cordillerano poseía en la visión de Bustillo un valor escénico que convertía su disfrute turístico en una lección de nacionalismo. La Patagonia, una vez más, ofrecería la pantalla sobre la cual proyectar una Argentina deseada –blanca, europea y patricia, ‘de verdadera “first class”’ (1999: 132-33), como los hoteles y campos de golf que se construirían ahí– tanto más porque, como área directamente sujeta a la acción estatal a través de Parques Nacionales, despertaba fantasías de restauración de un orden aristocrático surgido ‘de los consejos áulicos de la República’ y anterior a la política ‘de comité’ (1999: 13). No solo la estatua ecuestre de Roca emplazada en el Centro Cívico de Bariloche sino, aún más, el proyecto finalmente frustrado del monumento a San Martín en las orillas del Nahuel Huapi, proyectado por Alejandro Bustillo, expresaban esa vocación refundacional: una estatua de unos diez metros de altura, parecida a los colosos de Memnón en el valle del Nilo, según comentaba un entusiasmado Exequiel Bustillo al intendente Emilio Frey en 1941. La acción de Parques Nacionales en la Patagonia se enfocaba así menos en la conservación del medio ambiente y más en inscribir en el territorio una voluntad gubernamental, ‘un proyecto articulado de caminos, hoteles y turistas’ (Ospital 2005: 75) que regulase y contuviese ‘la explotación desordenada de personas irresponsables,’ como rezaba el informe de la Comisión Exploradora del Parque Los Alerces. Allí, como en los otros informes comisionados por Parques Nacionales en 1936, el ‘valor estético e histórico imposible de apreciar’ del paisaje natural expuesto a la visión del turista se contraponía a ‘la explotación [que] reviste características de una simple destrucción del monte,’ requiriendo así la intervención reguladora del Estado para reconciliar la extracción de materias primas con el aprovechamiento de su valor estético-paisajista cuyo peso como factor de desarrollo turístico de la región también debía tomarse en cuenta: ‘El Parque Nacional, en estas condiciones, no sólo debe perseguir fines de conservación de las

características naturales del paisaje, sino también embellecerlo, procurando reparar y restaurar lo que ha sido destruido en los períodos anteriores [y] regularizar su actividad económica' (Dirección de Parques Nacionales 1937b: 67, 84).

Completar el paisaje: el hotel Llao Llao y la naturaleza como trofeo

- 16 La obra arquitectónica desplegada por Parques Nacionales debía encontrar una expresión coherente para esa voluntad de tutela gubernamental sobre todas las actividades realizadas dentro del perímetro de los parques, ya sean las turísticas de ocio y deporte, ya sean de carácter comercial y extractivo. Inmediatamente después de aprobada la Ley de Parques en 1934, los hermanos Bustillo se embarcaron rumbo a Bariloche en el Ferrocarril del Sud que acababa de extenderse a la ciudad, para determinar la ubicación de un gran hotel de lujo, sitio que Alejandro estableció en una pequeña meseta de la península Llao Llao desde donde la vista abarcaba los lagos Nahuel Huapi y Moreno y la cordillera con el cerro Tronador al fondo. En el concurso celebrado dos años después, el proyecto 'Mari Quillá' de Bustillo, con una construcción en 'H' elaborada casi enteramente en madera, se impone por dos votos contra uno; también en 1936 se construyen la intendencia del parque en Bariloche y la Capilla La Asunción en La Angostura, ambos con anteproyecto de Bustillo. El hermano de Exequiel revestía entonces como 'asesor' plenipotente de la Dirección Parques, con el arquitecto Miguel Ángel Cesari encargándose de los diseños estructurales y supervisión de las obras. Ese mismo año, es incorporado al equipo el joven Ernesto de Estrada, arquitecto y urbanista formado en París con Alfred Agache (con quien había trabajado para proyectos de barrios-jardín en Brasil y Portugal) quien en 1937 entrega su plan de urbanización para Bariloche, uno de los primeros implementados en todo el país (fig. 2). El énfasis central gira en torno al Centro Cívico y la Avenida Costanera sobre el lago, bordeada por jardines. Las obras terminaron en 1939, estrenando en los edificios públicos los techos de gran pendiente que Bustillo utilizaría luego en el Llao Llao, y cuyo tejado además de cumplir funciones de desagüe en una zona de lluvias torrenciales resaltaba 'la voluntad formal pintoresquista [que] gobernaba las condiciones del diseño' (Berjman y Gutiérrez 1988: 26). Estrada también resolvió modificar el trazo urbano, introduciendo curvas y escaleras para acomodar el damero existente a las pendientes del terreno y plantando jardines y pequeñas forestaciones en las plataformas.

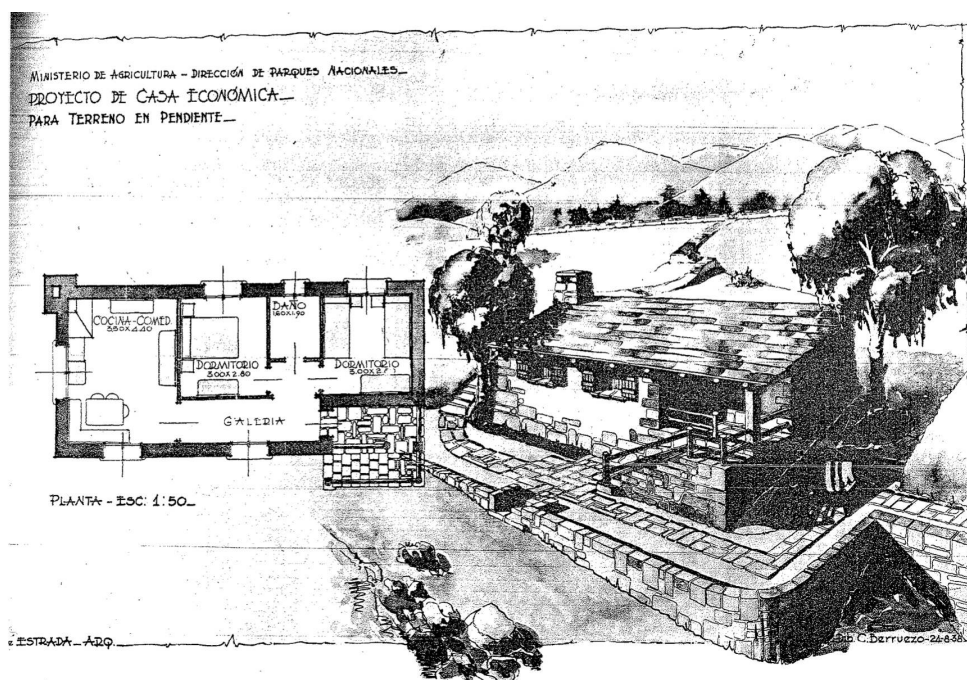
Figura 2. Bruno Ricardo Salomón, 'Centro Cívico de Bariloche: el Arco de Triunfo de Parques Nacionales', ca. 1955



Colección Alcoba Pitt, Archivo Visual Patagónico

- 17 A partir de 1936, la Dirección mandó construir también numerosas casas para guardaparques sobre un prototipo de vivienda diseñado por Estrada, adaptado luego con algunas modificaciones para las 'casas económicas' de las nuevas villas construidas para nuclear la población y crear polos de servicios para turismo (fig. 3): Colonia Pastoril Nahuel Huapi, La Angostura, Traful y Llao Llao, proyectados en 1936, y Villa de Turismo Cerro Catedral, El Rincón y Mascardi, agregadas hacia 1940, nuevamente con proyecto urbanístico de Estrada. En función de dotar la zona de una identidad arquitectónica unificada, Parques Nacionales mandó diseñar una serie de iglesias y capillas, todas con proyecto de Bustillo: San Eduardo, en la península de Llao Llao (1938), Cerro Catedral (1940), la pequeña Ermita de Quetrihué, todas construidas en madera y haciendo referencia a la arquitectura eclesiástica chilota del siglo XVII y XIX y finalmente la Catedral Nuestra Señora del Nahuel Huapi en Bariloche (1942), en estilo gotizante. En 1935, se estableció en todo el área un Reglamento de Construcciones que restringía el uso del ladrillo a interiores y exteriores no revocados y prohibía construir en barro, zinc y 'materiales que no sean típicos de la zona' (ejemplos de uso de materiales locales de construcción se exhibían en la 'Oficina de Muestras' de la Intendencia del Parque).⁶

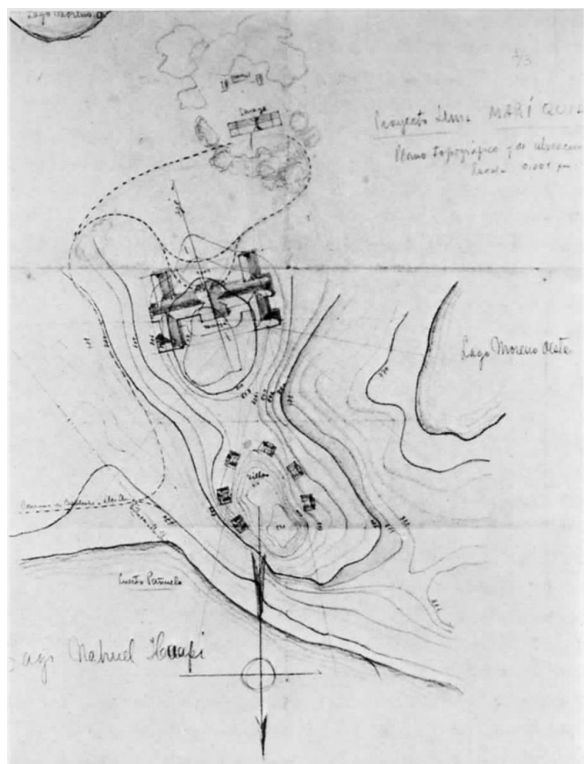
Figura 3. Ernesto de Estrada, 'Bosquejo para casa económica,' en: Obra pública, cultural y turística realizada en los Parques Nacionales, 1937



Buenos Aires, Dirección de Parques Nacionales

- 18 Si el Parque Nacional representaba así también un modelo ideal de integración 'orgánica' entre paisaje, arquitectura y Estado modernizador –modelo que, con propósitos muy diferentes, solo se volvería a poner en práctica en semejante escala en Brasilia– su centro de irradiación, aún más que el Centro Cívico de Bariloche, era el Hotel Llao Llao. 'Era el imán que necesitaba para provocar la corriente de visitantes que vivificase el Parque,' explicaba Exequiel Bustillo aludiendo al tópico de la Patagonia cordillerana como una 'Suiza argentina' (Navarro Floria 2008b; Navarro Floria y Vejsberg 2009), 'algo así como el Soubreta House o el Palace que habían dado a St. Moritz el rango mundial que –quimera o no– se aspiraba también para Bariloche' (Bustillo 1999: 128). Desde su pedestal natural entre los dos grandes lagos –mirador panorámico a la vez que 'imán' visual que concentraba sobre sí todas las miradas– el hotel representaba el sitio fundacional, hallado por Alejandro Bustillo, en palabras de Exequiel (1999: 133), 'sin vacilar un solo minuto y descartando cualquier otra ubicación [...] como quien descubre un brillante' (fig. 4). A partir de ese 'hallazgo', la solución arquitectónica para toda la zona del Parque, se habría dado de manera 'espontánea', sugerida por la propia naturaleza: 'El estilo lo logré fácilmente,' afirmaba Bustillo en un reportaje para *La Nación* poco antes de su muerte, 'imaginé un estilo rústico que más bien es una técnica de construcción. Era una zona de bosques, había mucha madera. [...] Yo trato de conservar o completar los paisajes' (Bustillo citado en Berjman y Gutiérrez 1988: 42).

Figura 4. Alejandro Bustillo, 'Proyecto Mari Quillá', Bosquejo y notas para emplazamiento del Hotel Llao Llao, en: AA. VV., *Alejandro Bustillo, arquitecto. 1889-1982*; 1988



Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

- 19 Pero ese paisaje cuyo 'espíritu' recoge y 'completa' el gesto arquitectónico no es, en realidad, anterior a su intervención sino que surge recién de la inscripción arquitectónica que, literalmente, particiona y redistribuye en torno de sí misma a la 'naturaleza' circundante. Comentando la imagen aereofotográfica tomada durante el relevamiento de la zona en 1934 y sobre la cual Bustillo determinó la ubicación del hotel, Marta Levisman explica que 'Bustillo escribió sobre la foto los nombres de cada uno de los elementos del paisaje natural y agregó, prefigurando la futura obra, "Puerto Llao Llao" en el lugar que luego fue Puerto Pañuelo. Un pequeño rectángulo sobre la imagen dice "Hotel".' A partir de este aislamiento inicial de los 'elementos' naturales y su puesta en relación con el espacio construido, dice Levisman, 'Bustillo ha descubierto el sitio en esta inmensidad, lo ha hecho visible. En este gesto primordial de marcar el terreno ponía en juego su sensibilidad pictórica, demarcando una visión panorámica, un espectáculo, dentro de una naturaleza monumental' (Levisman 2007: 284). 'Descubrimiento' de un sitio en medio de una 'inmensidad' que deja de ser tal precisamente a partir del acto que nombra y pone en relación a sus 'elementos' ordenándolos como paisaje: ya sea como 'sitios' ('puerto', 'hotel') recortados para determinadas funciones del nuevo ensamble turístico que va a gobernar la reorganización del espacio, ya sea como postales de una 'naturaleza' fraccionada y recompuesta en forma de encuadres ('la magnificencia de los paisajes que, como un cuadro representaba cada ventana,' se entusiasmaría Exequiel Bustillo (1999: 153) en la inauguración del primer hotel el 8 de enero de 1938).

Figura 5. Fotógrafo desconocido, Hotel Llao Llao, frente del primer edificio, 1938



Colección Alejandro Bustillo, Archivo Visual Patagónico

- 20 El hotel, ‘cabaña monumental’ de unos ciento veinte metros en sus frentes principales (orientadas en dirección Noroeste y Sudeste, coincidente con la orientación de la propia península, de modo a mirar hacia el Nahuel Huapi y el valle del Limay y hacia el Moreno y la cordillera, respectivamente) se dirige hacia esa naturaleza cinematográfica, recortada y re-ensamblada en función del marco arquitectónico en el que reaparece en forma de cita material (fig. 5). Emulando un estilo *block-house*, el proyecto original del hotel empleaba en las fachadas principales y corredores unos ‘muros sándwiches de tablas solapadas, machihembradas con lengüeta, troncos con orillas al exterior, rústicos o recuadrados, que en algunos casos [eran] reemplazados por tejuelas de alerce’ (Levisman 2007: 312), apariencia rústica que se combinaba con innovaciones tecnológicas a fin de abrir espacios amplios y continuos, como en el salón-comedor, con altura de dos pisos para acomodar un balcón de orquesta y vigas curvadas en la transición de la galería superior al techo, y el cerramiento metálico removible en la galería-terrazza nornoroeste que podía convertirse según la estación en espacio interior o exterior.

Figura 6. Griensu (fotógrafo), *Salón comedor del hotel Llao Llao*, ca. 1940



Colección Bustillo/Perkins, Archivo Visual Patagónico.

- 21 Pero si la naturalidad del gesto arquitectónico requería así un recorte previo de lo ‘natural’, tanto en sentido escénico como literal –para construir el primer hotel y ‘limpiar’

la plataforma panorámica así como para crear el área parquizada en descenso hacia el muelle y el campo de golf, había que realizar un enorme desmonte en la península y en zonas vecinas– tampoco las alusiones historizantes como el gran tímpano central en pendiente contraria a la del techo y las altas chimeneas en piedra obedecían solamente a una inspiración espontánea ante el entorno majestuoso. Bustillo difícilmente podría haber desconocido las grandes construcciones hoteleras llevadas adelante en esos mismos años por Ferrocarriles de Chile en Pucón (1933-34), Puerto Varas (1936), Termas del Puyehue (1937) y Tejas Verdes (1937), entre otros, varias de las cuales ya recorrían a versiones monumentalizadas de un lenguaje pintoresquista. En Pucón, además, también fue empleada con anterioridad al Llao Llao una estructura de techo a dos aguas quebrado por un tímpano central y dos laterales (Booth y Lavín 2013). El salón-comedor del Llao Llao, con mobiliario historizante que decía referenciar los muebles de campaña usados en el cruce de los Andes por San Martín, es en realidad una réplica casi exacta del ‘Dining Room’ principal del Old Faithful Inn, el hotel del Yellowstone National Park originalmente diseñado por Robert Reamer en 1903 y extendido en 1913 y 1922, la referencia central del *National Park Service Rustic* (fig. 6). Bustillo parte de esas referencias de arquitectura hotelera y de sus ensamblajes de ‘primitivismo rústico’ y funcionalidad moderna que escenificaban mundos vacacionales de escape y fantasía. Construye a partir de ellas una ‘regionalidad’ en base a técnicas de construcción ya existentes en la zona pero refinadas y adaptadas por él a las necesidades volumétricas y formales de un edificio monumental y moderno: el revestimiento con tejuela de alerce, marca característica de la construcción chilota, y los muros en sandwich, de costanera de troncos al exterior y tablonés de madera al interior o vice versa, introducida en la zona por carpinteros suizos y alemanes. La ‘regionalidad’ del edificio surge, así, de la apropiación modernizante de elementos identificados con las poblaciones que la propia Dirección de Parques tildaba al mismo tiempo de peligrosas y extranjerizantes. Pero estos elementos, como la misma ‘naturaleza’ convertida en panorama y en cita-trofeo museal, son sometidos aquí a un cuidadoso proceso de selección y relectura, de des- y recontextualización, tras el cual han sido despojados de su peligrosa y centrífuga extranjería y han pasado a integrar una imaginaria identidad patrimonial (fig. 7). La adaptación, en forma de cita monumental, de esos elementos ‘impuros’, realiza con ellos la misma operación de limpieza y puesta a distancia –en sentido temporal, como ‘historia’– que la arquitectura está imponiendo, en sentido espacial, a la ‘naturaleza’ transformada en panorama. Cabe destacar la ausencia, en este sistema de citas, de cualquier referencia a las comunidades originarias de la zona, a las que se alude solo en el nombre del proyecto sometido a concurso, como una suerte de chiste privado del que no subsiste ninguna marca en el edificio construido. El gran hotel incorpora, como objetos de consumo turístico, a un recorte de elementos de su entorno humano y no humano (‘cultural’ y ‘natural’) y celebra esa apropiación en una arquitectura de trofeo que, como afirma Bustillo en el ‘Decálogo del Buen Hotel’ redactado para el concurso de 1936, ‘modula la fisonomía del paisaje [...] en un terreno consagrado al culto del turismo’ (Bustillo citado en Levisman 2007: 306). A través del recorte arquitectónico de tiempo y espacio, el hotel produce un *lugar* que le es ofrecido al turista como posesión, como algo que es, y ha sido siempre, suyo: ‘La misteriosa región de los lagos es mía,’ asentía Ocampo en 1941 tras su estadía en el Llao Llao: ‘He ido a apoderarme de un trozo de mi tierra que me pertenecía [...] Tengo ahora lagos, bosques, cascadas, montañas cuya belleza no había yo llegado a imaginar...’ (Ocampo 1946: 209-210).

Figura 7. Salón del Hotel Llao Llao, 1939, en: AA. VV., Alejandro Bustillo, arquitecto. 1889-1982, 1988



Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

Conclusión

- 22 La incorporación como propiedad imaginaria del entorno convertido en 'sistema de vistas,' en la conocida expresión de Dean MacCannell (1976), es común a la arquitectura de *resorts*, gesto al que no es ajena la modernidad arquitectónica latinoamericana: el Grande Hotel Ouro Preto (1939) de Niemeyer, el Hotel Jaragua de González Sánchez en Santo Domingo (1939-42), o el Caribe Hilton en San Juan, Puerto Rico, de Osvaldo Toro y Miguel Ferrer (1947-49), comparten cada uno a su manera ese gesto imperial. Pero el Llao Llao y la arquitectura de Parques Nacionales en su conjunto, además, acomodan ese gesto a los propósitos de una política de acumulación espacial implementada desde el Estado en una zona 'fronteriza,' una des- y reterritorialización en gran escala de la cual los edificios e instalaciones oficiales y particulares diseñados por Bustillo y su equipo no son apenas mojones en el paisaje sino que también 'naturalizan' esa toma de posesión a través del relato *sobre* el entorno que componen desde el espacio construido. El 'estilo Bariloche', en su propuesta de 'regionalidad' –para el propósito de su *nacionalización* y a partir de la apropiación transculturizante de elementos hasta entonces resistentes a la captura regional/nacional– elaboraba relatos mítico-fundacionales sobre la naturaleza y la historia que no narraban otra cosa que la propia creación del Parque, pero en clave épica: la conquista de la frontera por el turismo.
- 23 Las implicaciones ideológicas de ese 'regionalismo' turístico son fáciles de discernir en una arquitectura que celebra en sus gestos precisamente la *desregionalización* de lo local, sometido a la propiedad latifundista y al *jet set* cosmopolita: 'El mismo servicio del hotel,

unido al conjunto de la gran realización lo hacía trasladar a uno a cualquier centro de Europa, no obstante encontrarnos en el corazón de la solitaria y todavía salvaje cordillera,' se felicitaba Exequiel Bustillo (1999: 153) en la inauguración del Llao Llao en 1938. Pero quizás sean más interesantes las preguntas que esa monumental re- y sobreescritura arquitectónica del paisaje extiende a la modernidad arquitectónica latinoamericano más allá del bando en que militaban sus expresiones concretas. ¿En qué medida eran realmente más 'auténticas' que las de Bustillo –menos explotativas y más recíprocas y hospitalarias hacia las dimensiones 'naturales' y 'culturales' de la localidad– las 'regionalizaciones' de la modernidad arquitectónica esbozadas en estos mismos años por Villagrán, O'Gorman y Del Moral en México, por Villanueva y Domínguez en Venezuela, o por Costa, Niemeyer y Villanova Artigas en Brasil? Más allá de su mayor audacia formal y voluntad experimental en comparación con el clasicismo austral de Bustillo, ¿son realmente menos expropiativas y verticalistas las representaciones de la localidad como tradición y como paisaje que sustentaban las expresiones edilicias y jardinescas de nación y región en Pampulha, en El Pedregal o en las piscinas cordilleranas del chileno Carlos Martner? ¿Se puede hallar en estos lenguajes de espacio y lugar una alternativa a la relación extractiva y neocolonial que el paisajismo de Parques Nacionales impuso a su ambiente patagónico? Para empezar a contestar estas preguntas, sugiero, también habría que desprenderse de las oposiciones maniqueas entre la celebración acrítica del supuesto arraigo geográfico e histórico de la arquitectura moderna en Latinoamérica y la condena no menos sumaria de su escasa fidelidad hacia formas comunitarias y orgánicas de habitación y cultivo de lugares. Cualquier hecho arquitectónico *toma su lugar*; lugar que solo emerge como tal en ese momento de la toma, cuando es re-conocido por un acto de emplazamiento. Hacer de la supuesta 'fidelidad' hacia la localidad la medida del juicio estético es ignorar el carácter intrínsecamente relacional y dinámico de los lugares, su carácter de 'eventos espacio-temporales' donde se 'negocia un aquí y ahora', en la expresión de Doreen Massey (2005: 131, 139). Quizás, más bien, habría que hacerle a un edificio o un parque las preguntas que le haríamos a un poema o un cuadro: cuáles son las historias que narra sobre ese lugar, y cómo lo acomoda a nuestras miradas y nuestros cuerpos para que lo habitemos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMIRÓN Analía. 'Turismo, naturaleza y sociedad en la Patagonia argentina. El destino turístico Los Glaciares,' en *Turismo y geografía. Lugares y patrimonio natural-cultural de la Argentina*, ed. Rodolfo BERTONCELLO, Buenos Aires, Ciccus, 2008, 63-90.
- AMARAL Aracy (ed.) *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.
- BEJAR María Dolores, *El régimen fraudulento. La política en la provincia de Buenos Aires, 1930-1943*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- BERJMAN Sonia, 'Los parques argentinos en el siglo XIX: estilos y evolución,' en *Todo es Historia* 34, 402, 2001, 8-9.

BERJMAN Sonia, RAMÓN Gutiérrez, *La arquitectura en los parques nacionales*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, 1988.

BOOTH Rodrigo, LAVÍN Cynthia, 'Un hotel para contener el sur,' en ARQ 83, abril de 2013, 56-61.

BUSTILLO Exequiel, *El despertar de Bariloche. Una estrategia patagónica*, Buenos Aires, Sudamericana, [1968] 1999.

BUSTILLO Exequiel, *Huellas de un largo quehacer. Discursos, artículos y publicaciones diversa*, Buenos Aires, Depalma, 1972.

CATTARUZZA Alejandro (ed.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

COSGROVE Denis, *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*, London, I. B. Tauris, 2008.

Dirección de Parques Nacionales, *Obra pública, cultural y turística realizada en los Parques Nacionales*, Buenos Aires, Dirección de Parques Nacionales, 1937a.

Dirección de Parques Nacionales, *Nuevos parques nacionales. Proyecto de reservas para la creación de parques nacionales en los Territorios Nacionales del Neuquén, Chubut y Santa Cruz*, Buenos Aires, Dirección de Parques Nacionales, 1937b.

DOMÍNGUEZ V. Martín, 'Parque Cousiño y Parque O'Higgins: imagen pasada, presente y futura de un espacio verde en la metrópoli de Santiago', en *Revista de Urbanismo* 3, 2000. <http://revistaurbanismo.uchile.cl/index.php/RU/article/viewFile/11774/12137>

GOODWIN Philip L., *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, New York, Museum of Modern Art, 1943.

GORELIK Adrián, *Das Vanguardas a Brasília. Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

GORELIK Adrián, *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

GORELIK Adrián, 'La arquitectura de YPF: 1934-1943. Notas para una interpretación de las relaciones entre Estado, modernidad e identidad en la arquitectura argentina de los años 30', en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*; Mario J. Buschiazzi, 25, 1987, 97-106

HOLSTON James, *The Modernist City. An Anthropological Critique of Brasília*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989

LEVISMAR Martha (ed.), *Bustillo: un proyecto de 'arquitectura nacional'*, Buenos Aires, ARCA, 2007.

MACCANNELL Dean, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, University of California Press, 1976.

MAZZA DOURADO Guilherme, *Modernidade verde: Jardins de Burle Marx*, São Paulo, Senac/Edusp, 2009.

DOLKART Ronald, 'The Right Under the Década Infame', en *The Argentine Right. Its History and Intellectual Origins, 1910 to the Present*, ed. Sandra MCGEE DEUTSCH y Ronald DOLKART, Wilmington, Scholarly Resources, 1993, 65-74.

MITCHELL W. J. T., 'Imperial Landscape', en *Landscape and Power*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press, 1994, 5-34.

NALLIM Jorge, *Transformations and Crisis of Liberalism in Argentina, 1930-1955*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2012.

NAVARRO Floria Pedro, 'El proceso de construcción social de la región del Nahuel Huapi en la práctica simbólica y material de Exequiel Bustillo (1934-1944)', en *Revista Pilquen*, sección Ciencias Sociales 10, 2008^a, 1-14.

NAVARRO Floria, VEJSBERG Pedro, 'La "Suiza argentina", de utopía agraria a postal turística. La resignificación de un espacio entre los siglos XIX y XX,' en *3as Jornadas de Historia de la Patagonia*, San Carlos de Bariloche, 6-8 de noviembre de 2008.

NAVARRO Floria, VEJSBERG Pedro, VEJSBERG Laila, 'El proyecto turístico barilocheño antes de Bustillo. Entre la prehistoria del Parque Nacional Nahuel Huapi y el desarrollo local', en *Estudios y perspectivas del turismo* 18, 4, 2009, 414-433.

NÚÑEZ Paula Gabriela, MATOSSIAN Brenda, VEJSBERG Laila, 'Patagonia, de margen exótico a periferia turística: Una mirada sobre un área natural protegida de frontera,' en *Pasos: Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 10, 1, 2012, 47-59.

OCAMPO Victoria, *Testimonios. Sexta serie*, Buenos Aires, Sur, 1946.

OSPITAL María Sílvia, 'Turismo y territorio nacional en Argentina: actores sociales y políticas públicas, 1920-1940', en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 16, 2, 2005, 63-83.

PIGLIA Melina, *Autos, rutas y turismo. El Automóvil Club Argentino y el Estado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.

RAMOS Jorge, 'Alejandro Bustillo: de la Hélide a la Pampa', en *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, seminario de crítica, abril de 1993, 1-40.

"Sarmiento, Domingo Faustino. 1875. Discurso Inaugural del Parque 3 de Febrero, (11 de noviembre de 1875)", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Editorial Luz del Día, tomo XXII, 1945, 11-13.

SCARZANELLA Eugenia., 'Las bellezas naturales y la nación: los parques nacionales en la Argentina en la primera mitad del siglo XX', en *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* 73, 2005, 5-31.

SILVESTRI Graciela, *El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Eudeba, 2011.

SPENCE Mark David, *Dispossessing the Wilderness: Indian Removal and the Making of the National Parks*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

TORRES CORRAL Alicia, *El paisaje y la mirada. Historia del Parque Rodó*, Montevideo, Cal y Canto, 2000.

VASCONCELOS José, *La raza cósmica*, Bogotá, Oveja Negra, 1925.

VIÑAS David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

XAVIER Alberto, *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, São Paulo, Cosac Naify, 1987.

ZUSMAN Perla, Carla LOIS, Hortensia CASTRO (eds.), *Viajes y geografías. Exploraciones, turismo y migraciones en la construcción de lugares*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.

NOTAS

1. El proyecto de producir un libro sobre los parques patagónicos con texto de Ocampo y fotografías de Gisèle Freund había sido ideado por Exequiel Bustillo como un medio de atraer al

turismo internacional de élite, y fue motivo de un intercambio de cartas entre los tres entre 1941 y 1943. El libro nunca se realizó, entre otras razones, porque Bustillo (ya acusado por ese entonces de practicar el favoritismo en el otorgamiento de títulos de propiedad a amigos y socios políticos) se rehusaba a interceder a favor de Ocampo en la adquisición de tierras en el área del Nahuel Huapi. Véase al respecto Scarzanella 2005: 12, 20.

2. Con el concepto de 'paisajismo neo-colonial' no me refiero a la reivindicación historicizante del patrimonio colonial en Argentina emprendida en las primeras décadas del siglo veinte por figuras como Ángel Guido, Estanislao Pirovano o Martín Noel. Más que a una dimensión estilística (ya sea de la propia arquitectura o de los imaginarios de la naturaleza que esta arroja), el concepto busca captar, como se verá más adelante, una cierta relación expropiadora y objetivizante con el entorno que (como ha sugerido W. J. T. Mitchell respecto del paisaje como género pictórico) reinscribe y sanciona una relación de tipo colonial e imperial con la tierra y sus habitantes (Mitchell 1994: 5).

3. Sobre las características ideológicas, políticas e institucionales del período, véanse los estudios de Béjar (1997), Cataruzza (2001), Dolkart (1992) y Nallim 2012.

4. Esa adecuación del paisaje andino a su supuesto 'modelo' europeo se completaba con la creación de estaciones de esquí (con asesoría del maestro Hans Nöbl, oriundo del Sestriere italiano) y la instalación del cablecarril al Cerro Catedral, importado desde Milán.

5. Como explican Paula Gabriela Núñez, Brenda Matossian y Laila Vejsbjerg, el intercambio poblacional entre ambos lados de la frontera trazada recién en 1902 por arbitraje inglés antecedía la organización política de la Patagonia y Araucanía, incluyendo también la colonización germánica que se extendía desde Valdivia hacia los lagos transcordilleranos. Entre otros, 'la presencia de la Compañía Chile-Argentina fue un actor clave en la dinamización de la región a través de múltiples emprendimientos comerciales, entre los que se puede mencionar la actividad turística a través de una red de hospedaje y transportes (lacustres, a caballo y con automóviles).' Recién a partir de la década de 1920 y a partir del auge de discursos de cuño nacionalista y antisindicalista, surge el tópico de la 'chilenización' de la Patagonia y la consecuente necesidad de 'argentinización' por medio de la intervención gubernamental. Véase Núñez, Matossian y Vejsbjerg 2012: 47-59. Sobre turismo, arquitectura e infraestructura hotelera y de rutas y transportes en las décadas de 1930 y 1940, pueden consultarse los trabajos de Almirón (2008), Gorelik (1987), Piglia (2014), y Zusman et. al. (2007).

6. Bustillo, además de las comisiones públicas, también realizó una serie de encomiendas privadas en el área en las que divulgaba y ampliaba el repertorio del 'estilo Bariloche' forjado en el Llao Llao y el Centro Cívico, destacándose las casas que proyectó para su hermano Exequiel y Ángel Pacheco (1933-37) y para Enrique García Merou (1942-43) en Villa La Angostura, con tímpanos y frontones recortados y volúmenes escalonados encastrados en el terreno inclinado. La casa del conde Sangro (1943), también en La Angostura, repite la estructura de dos pisos y techo a dos aguas del hotel, cubierto con tejuelas de alerce; la del propio Alejandro Bustillo en la península San Pedro, en la Colonia Nahuel Huapi (1940), nuevamente presentando un techo a dos aguas con cumbre a cuatro metros de altura, paredes de tablonos al interior y exterior y tímpano saliente emulando un estilo rural normando, agregaba una torre-mirador de piedra que, aprovechando la plataforma panorámica, permitía abarcar gran parte del lago y de las obras realizadas en sus orillas.

RESÚMENES

Los años 1930 y 1940 marcaron la emergencia, en la arquitectura latinoamericana, de nuevos idiomas de modernidad nacionalista que al mismo tiempo buscaban reivindicar patrimonios históricos, arqueológicos y ecológicos hasta entonces marginados por la emulación de modelos europeos. Pero la incorporación de repertorios y saberes subalternizados no necesariamente iba acompañada de una vocación de cambio sociopolítico o de consideración hacia el entorno no-humano y su preservación en un contexto de avance tecnológico extractivo. Los Parques Nacionales creados en la Argentina de la 'Década Infame' y su arquitectura hotelera y turística son un caso ejemplar, por el contrario, de un 'paisajismo neo-colonial' que transformaba en trofeos decorativos para el turismo las referencias a elementos culturales y ecológicos que esta misma avanzada estatal estaba ayudando activamente a eliminar. Este trabajo estudia la obra arquitectónica de Parques Nacionales, en particular el edificio emblemático de la época, el hotel Llao Llao, a partir del análisis del discurso formal que esta arquitectura construía para proyectar (y así, transformar) al 'paisaje' de la Patagonia.

Les années 1930 et 1940 voient l'émergence, dans l'architecture latino-américaine, de nouveaux langages de modernité nationale et de revendication de patrimoines historiques, archéologiques et écologiques qui avaient été marginalisés jusque-là par l'imitation de modèles européens. En même temps que ces langages poursuivaient l'incorporation de répertoires et de savoirs subalternés, cette ouverture n'impliquait pas nécessairement une inclination au changement socio-politique ou à la préservation des milieux naturels dans un contexte d'avancement "extractiviste". Les Parcs Nationaux créés en Argentine dans la «Décennie Infâme» des années 30, et en particulier son architecture hôtelière, sont un cas exemplaire de «paysage néocolonial» qui transforme en trophées décoratifs destinés au tourisme des éléments culturels et écologiques que le propre mouvement expansif et "patrimonialisant" de l'État contribuait activement à éliminer. Cet article étudie les travaux d'architecture des Parcs Nationaux, y compris le bâtiment historique de l'époque, l'hôtel Llao Llao; a partir de l'analyse du discours formel que cette architecture avait construit afin de projeter (et donc, de transformer) le "paysage" de la Patagonie.

ÍNDICE

Palabras claves: arquitectura, paisaje, modernismo, neocolonialismo, parques nacionales, Argentina

Mots-clés: architecture, paysage, modernisme, néocolonialisme, parcs nationaux, Argentine

AUTOR

JENS ANDERMANN

Jens Andermann es profesor titular de estudios latinoamericanos y luso-brasileños en la Universidad de Zurich y editor del *Journal of Latin American Cultural Studies*. Ha sido profesor en el

Birkbeck College, Londres, y profesor visitante en las Universidades de Buenos Aires, Rio de Janeiro (UFRJ), Princeton, Columbia, Duke, Basilea, Berlín y Constancia. Entre sus publicaciones están los libros *New Argentine Cinema* (2011; ed. en español 2015), *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil* (Pittsburgh, 2007; ed. en portugués 2014) y *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino* (Beatriz Viterbo, 2000). Es editor de los libros *La escena y la pantalla: Cine contemporáneo y el retorno de lo real* (Colihue, 2013); *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects* (Palgrave, 2013), *Galerías de progreso: exposiciones, museos y cultura visual en América Latina* (Beatriz Viterbo, 2006) e *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America* (Berghahn, 2004), así como de números especiales sobre museos y sitios de memoria en la posdictadura latinoamericana en, entre otros, *Memory Studies*; *Theory Culture and Society* y *Journal of Educational Media, Museums and Society*.